



Questions de communication

20 | 2011
Évoquer la mort

Claude FOREST, dir., « Du héros au super héros. Mutations cinématographiques », *Théorème*, 13. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, 274 p.

Vincent Hecquet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/2228>
ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2011
Pagination : 432-434
ISBN : 978-2-8143-0108-5
ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Vincent Hecquet, « Claude FOREST, dir., « Du héros au super héros. Mutations cinématographiques », *Théorème*, 13. », *Questions de communication* [En ligne], 20 | 2011, mis en ligne le 05 avril 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/2228>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Tous droits réservés

Claude FOREST, dir., « Du héros au super héros. Mutations cinématographiques », *Théorème*, 13.

Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, 274 p.

Vincent Hecquet

RÉFÉRENCE

Claude FOREST, dir., « Du héros au super héros. Mutations cinématographiques », *Théorème*, 13. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, 274 p.

- 1 Cette livraison de la revue *Théorème* rassemble vingt et une contributions d'universitaires qui explorent diverses figures de l'héroïsme au cinéma. Sont particulièrement analysées les mutations des héros dans les films d'action hollywoodiens depuis les années 50. Le volume présente également une réflexion sur les personnages de super-héros dont la vogue s'est imposée dans les années 2000.
- 2 Dans les années 50, les héros du cinéma d'action américain présentent une certaine variété de profils. La plupart d'entre eux sont des hommes mûrs, positifs et solides, parfois marqués intérieurement par le doute, tels Gary Cooper et John Wayne. John Payne et Randolph Scott sont encore plus introvertis. À ces figures patriarcales vont s'opposer deux autres acteurs plus jeunes et essentiellement physiques qui allient force, faconde et individualisme, Burt Lancaster et Kirk Douglas. Burt Lancaster enchaîne les cascades et apparaît souvent bondissant et survolant les épreuves, tel accroché à la diligence de *Vera Cruz* (1954). Kirk Douglas met en scène son agilité mais aussi son instabilité et ses tourments intérieurs, comme dans *L'homme qui n'a pas d'étoile* (1955). Toutefois, au fil du temps, ces deux acteurs vont eux aussi s'assagir. Réunis dans *Règlement de comptes à ok Coral* (1957), ils s'opposent moins par la surenchère physique que par leur affrontement psychologique. Les héros des années 60 et 70 voient encore s'atténuer leurs traits de force

physique. Même lorsqu'elles font appel à des stars, les superproductions de l'époque noient ainsi l'acteur dans un plan d'ensemble, telles *Airport* (1970) ou *La tour infernale* (1974). Clint Eastwood demeure l'un des rares acteurs de ces décennies à incarner des personnages hors du commun, mais ceux-ci apparaissent avant tout remarquables par leurs qualités psychologiques, la détermination et l'impassibilité. À cet affaiblissement de la figure du héros, les années 80 marquent incontestablement une réaction. Dans le contexte de réaffirmation de la puissance américaine associée aux mandats de Ronald Reagan, Hollywood met en scène une série de surhommes qui rétablissent l'ordre par leur force physique et guerrière. Les archétypes en sont Chuck Norris et Sylvester Stallone qui, l'un et l'autre, vengent la débâcle au Vietnam en y retournant libérer des prisonniers de guerre américains, respectivement dans *Delta Force* (1984) et *Rambo II* (1985). Arnold Schwarzenegger, Jean-Claude Van Damme, Steven Seagal sont également emblématiques des héros de cette période, bodybuildés et sûrs d'eux-mêmes. Un nouveau tournant s'opère à la fin des années 80, que l'on peut illustrer avec le succès de *Die Hard* (1988). Bruce Willis y incarne un nouveau type de héros, le policier John McClane qui, s'il déjoue à lui tout seul une entreprise terroriste, est aussi un homme ordinaire et vulnérable, songeant à ses enfants et cherchant à reconquérir sa femme. Nombre de héros des années 90 sont ainsi des pères de famille dont la virilité est pleinement compatible avec la tendresse paternelle ou la responsabilité familiale. Il est frappant de voir plusieurs acteurs associés dans leurs rôles précédents à des aventuriers solitaires ou à des guerriers violents incarner désormais des pères de famille, tel Harrison Ford dans *Air force One* (1997) ou Arnold Schwarzenegger dans *Terminator II* (1991), dans lequel la machine à tuer du premier épisode a été reprogrammée pour devenir paternelle et protectrice. Mel Gibson qui, après avoir joué le personnage violent et tourmenté de *Mad Max*, incarne dans les années 90 une virilité simple et décontractée dans la série *L'arme fatale*, ou encore un chef d'entreprise qui sauve son fils dans *La rançon* (1996), représente particulièrement cette évolution. Dans une comédie qui remporta un très grand succès commercial, *Ce que veulent les femmes* (2000), l'acteur incarne cette virilité apaisée. Homme à femmes égocentrique et incapable de s'occuper de sa fille, il reçoit le don d'écouter les pensées des femmes. Il comprend alors l'inadéquation de sa conduite et devient un homme nouveau, sensible et protecteur, capable d'assumer amour et tendresse sans perdre pour autant sa virilité.

- 3 Les années 2000 sont marquées par le nombre et le succès public des films de super-héros. En France, vingt films de ce type sont sortis en salle entre 2002 à 2007, soit autant qu'entre 1970 à 2000. Ils rencontrent un succès grandissant, tel *Spiderman* qui fut troisième au box office français en 2007. Aux États-Unis, l'épisode de Batman *Le chevalier noir* (*The dark knight*, 2008) a rapporté à ce jour la plus grosse recette commerciale de tous les temps derrière *Titanic* (1997). Ce succès massif et universel peut surprendre si l'on considère que le genre n'est finalement constitué que d'un nombre réduit de *blockbusters*. Sa vogue dans les années 2000 apparaît d'abord liée au contexte de l'après 11-Septembre. Il est révélateur que, apparus à la veille de la Seconde Guerre mondiale et popularisés durant la Guerre froide, les super-héros sont adaptés au cinéma au moment où les États-Unis entrent en lutte contre le terrorisme. La série des *Spiderman* joue incontestablement sur ce registre, présentant par exemple des scènes où Spiderman sauve des gens qui tombent des gratte-ciel ou apparaît devant le drapeau américain. La vogue des super-héros tient également à ce qu'il s'agit de personnages déjà connus du public, qui ont pu être longuement popularisés et adaptés à son goût. La plupart d'entre eux ont mis une quarantaine d'années à être portés sur grand écran depuis leur création en bande

dessinée. Tel est le cas pour *Superman* (créé en 1933 en bande dessinée et adapté en 1979 au cinéma), les *4 Fantastiques* (1961/2005), *Spiderman* (1962/2002), *Daredevil* (1964/2003) et les *X-Men* (1975/2000). Ce délai peut s'expliquer par des raisons techniques avec le besoin de disposer des effets spéciaux nécessaires à un rendu satisfaisant de leurs aventures. Il tient également au temps de passage d'un genre populaire – la bande dessinée pour enfants et adolescents – à un genre davantage valorisé. Durant cet intervalle, plusieurs héros ont été mis en scène à la radio (*Superman* à partir de 1941), à la télévision (*Batman*, *Superman*, *Hulk*) ou en dessins animés (*Spiderman*) devenant familiers à deux générations au moins.

- 4 Dans son ouvrage *Superman au surhomme* (1993), Umberto Eco a bien analysé les caractéristiques du super-héros et son aptitude à susciter l'identification. Il y distinguait deux types de personnages, ceux qui sont dotés de pouvoirs surhumains et ceux doués de facultés terrestres normales, potentialisées au maximum. Si l'on affine quelque peu cette typologie, les super-héros peuvent être classés en trois catégories : les non-humains (*Superman*, *Thor*, etc.) ; les humains mutants (*Spiderman*, les *X-Men*, les *4 Fantastiques*, etc.), les humains entraînés ou suppléés par la technique (*Batman*, *Iron Man*, *Daredevil*...). La longue période de diffusion d'un personnage s'est parfois accompagnée de transformations. Dans les premiers numéros d'*Action Comics*, Superman était un homme fort dans la tradition des catcheurs. C'est au fil des adaptations radiophoniques qu'il a gagné ses pouvoirs extrahumains : voler, résister aux balles ou voir au travers des murs. Grâce à ses facultés extraordinaires, le super-héros sauve des innocents et arrête des délinquants. Il déjoue des menaces terroristes et environnementales, ce qui reflète bien les inquiétudes contemporaines. Il protège sa ville, qui est à la fois le décor et la destinataire de ses exploits. Umberto Eco a bien montré que, alors que le super-héros possède des pouvoirs qui permettraient de résoudre tous les maux de l'humanité, il se borne à restaurer un ordre existant sans jamais le remettre en cause ni chercher à l'améliorer : selon une excellente formulation, sa conscience civique est absolue, sa conscience politique est nulle.
- 5 Umberto Eco explique enfin comment la double personnalité du super-héros suscite notre identification. La plupart des super-héros dissimulent leur force hors du commun sous l'identité de personnages ordinaires et proches de leur public : Superman est caché derrière le journaliste gauche et myope Clark Kent, Spiderman éprouve les doutes de l'adolescent Peter Parker. Même Batman, s'il est dans la vie le riche Bruce Wayne, assume difficilement sa double identité et peine dans ses relations avec les femmes. Cette ambivalence appelle évidemment l'identification, le spectateur moyen rêvant lui aussi de se révéler un jour un surhomme. Elle prend une résonance particulière dans les années 2000. Si les exploits du super-héros valent exorcisme du 11-Septembre, les interrogations de son double ordinaire reflètent celles de l'homme occidental contemporain. Pour faciliter l'identification du spectateur, les super-héros sont souvent incarnés par des acteurs en début de carrière ou peu connus, tel Christopher Reeves préféré en 1979 pour incarner Superman à Clint Eastwood et à Steve McQueen. S'il avait déjà tourné avec Tim Burton dans *Beetlejuice* (1988), Michaël Keaton n'eut pas de rôle significatif en dehors des deux *Batman* (1989 et 1992). À l'inverse, les méchants sont souvent joués par des acteurs célèbres dont la notoriété renforce le poids du personnage tels, dans les *Batman* successifs, Jack Nicholson (1989), Danny DeVito et Christopher Walken (1992), puis Arnold Schwarzenegger (1995). La nature duale et complexe du super-héros se manifeste par des scènes récurrentes : spectacle du corps surpuissant en train de voler ou de jouer de sa force, mais aussi montré dans sa transformation avec les souffrances physiques et

psychologiques qu'elle occasionne : interrogation sur l'identité, dilemme amoureux – le super-héros renonçant à celle qu'il aime en raison des menaces auxquelles il l'exposerait ; récit des origines, expliquant l'apparition de la force et de la vocation ; dette envers les parents, comme dans le cas de Batman dont les parents sont assassinés en le protégeant, de Spiderman indirectement responsable du meurtre de l'oncle Parker, de Superman enfant envoyé sur terre comme unique rescapé de sa planète Krypton.

- 6 Deux des contributions parmi les plus intéressantes portent sur la représentation des personnages féminins – super-héroïnes et héroïnes d'action – montrant la grande diversité de leurs rôles. Parmi les super-héros, les personnages féminins sont peu nombreux, ne représentant que 16 % des 2 441 personnages créés par les éditions Marvel depuis 1939. Sur les 46 films de super-héros sortis en France depuis 1978, on ne compte que trois super-héroïnes dont les aventures furent autant d'échecs commerciaux, *Supergirl* (1984), *Catwoman* (2004) et *Elektra* (2005). À une trentaine d'années de distance, le premier de ces films nous paraît incroyablement saturé de clichés qui assignent la femme à un rôle passif et dévalorisé. Kera est la cousine de Superman mais, alors que celui-ci est envoyé sur terre pour le sauver d'une catastrophe inéluctable, celle-là est directement responsable de la future destruction de sa ville du fait de sa curiosité, en nouvel avatar de Pandore. En dépit de toute sa puissance, elle tombe amoureuse d'un homme faussement amoureux d'elle qui l'embrasse de force. Elle a des superpouvoirs mais ne s'en sert pas, et ne vaincra la méchante Selina que par l'action conjuguée de trois hommes qui exercent sur elle chacun une emprise. Dans les films plus récents, les super-héroïnes ne font pas non plus jeu égal avec leurs homologues masculins. Dans *Les 4 Fantastiques*, la scientifique Suzan Storm s'efface derrière son époux Reed Richards et son pouvoir d'invisibilité est prétexte à des scènes où elle apparaît déshabillée en public. Quant à *Catwoman* et *Elektra*, si elles s'affirment positivement en super-héroïnes, le prix à payer en est la disparition de leur double ordinaire. Leur vie de femme est entièrement abolie, quand les super-héros masculins parviennent à préserver une identité ordinaire et sociale si compliquée soit-elle.
- 7 En revanche, dans les films d'action hollywoodiens contemporains, les héroïnes apparaissent dans des rôles bien plus autonomes et positifs. C'est à partir des années 80 que se répandent les films d'action dont le personnage principal est une héroïne, à partir notamment de la série des *Alien* dans laquelle Sigourney Weaver incarne l'astronaute et lieutenant Ripley. Dans les années 2000, le genre est illustré par plusieurs séries promises à un très grand succès, *Resident Evil* avec Milla Jovovich, *Lara Croft* avec Angelina Jolie, *Kill Bill* avec Uma Thurman. Tout en étant présentées comme intelligentes et désirables, ces héroïnes ont toutes en commun d'accomplir des exploits guerriers traditionnellement dévolus aux hommes, et l'intérêt repose largement sur la mise en scène du corps féminin dans des scènes d'action et de combat. Une partition s'opère entre les héroïnes selon lesquelles ont ou non la responsabilité d'un enfant. Celles qui n'ont pas d'enfant sont plus ou moins isolées socialement et se consacrent pleinement à leur mission, telles l'archéologue et aventurière Lara Croft ou les agents secrets de la série *Charlie's angels*. Celles qui ont un enfant luttent avant tout pour protéger celui-ci et trouver un environnement dans lequel il pourra s'épanouir. C'est le cas du lieutenant Ripley dans *Aliens le retour*, de Beatrix dans la série des *Kill Bill* ou du personnage de Charly dans *Au revoir à jamais* (1996). Dans chacun de ces trois films, on notera que l'attachement à l'enfant est présenté comme immédiat et inconditionnel, alors que celui-ci est respectivement adoptif, conçu avec un père désormais ennemi ou encore le résultat d'un viol. Ripley protège l'enfant face à la

sauvagerie de l'Alien mais aussi face à des hommes dangereux (les prisonniers) et à un ordre militaire pervers (la Compagnie, qui veut exploiter l'Alien). Beatrix et Charly affrontent le père dénaturé pour fonder un ordre protégé du crime et de la violence où elles pourront élever l'enfant. Ainsi ces héroïnes rejoignent-elles un rôle littéralement patriarcal, ironique réinterprétation des schémas épiques traditionnels.

AUTEUR

VINCENT HECQUET

Université Paris 3

vincent.hecquet@insee.fr